PROGRAMM

DES

K. STAATS-REAL- UND OBERGYMNASIUMS

ZU

UNGARISCH-HRADISCH.

Veröffentlicht am Schlusse des Schuljahres

1895—96.

INHALT:



UNGARISCH-HRADISCH 1896.

SELBSTVERLAG DES K. K. STAATS-REAL- UND OBERGYMNASIUMS.

DRUCK VON HALLA & CHRASTINA IN UNG.-HRADISCH.



PROGRAMM

DES

K. K. STAATS-REAL- UND OBERGYMNASIUMS

ZU

UNGARISCH-HRADISCH.

Veröffentlicht am Schlusse des Schuljahres

1895—96.

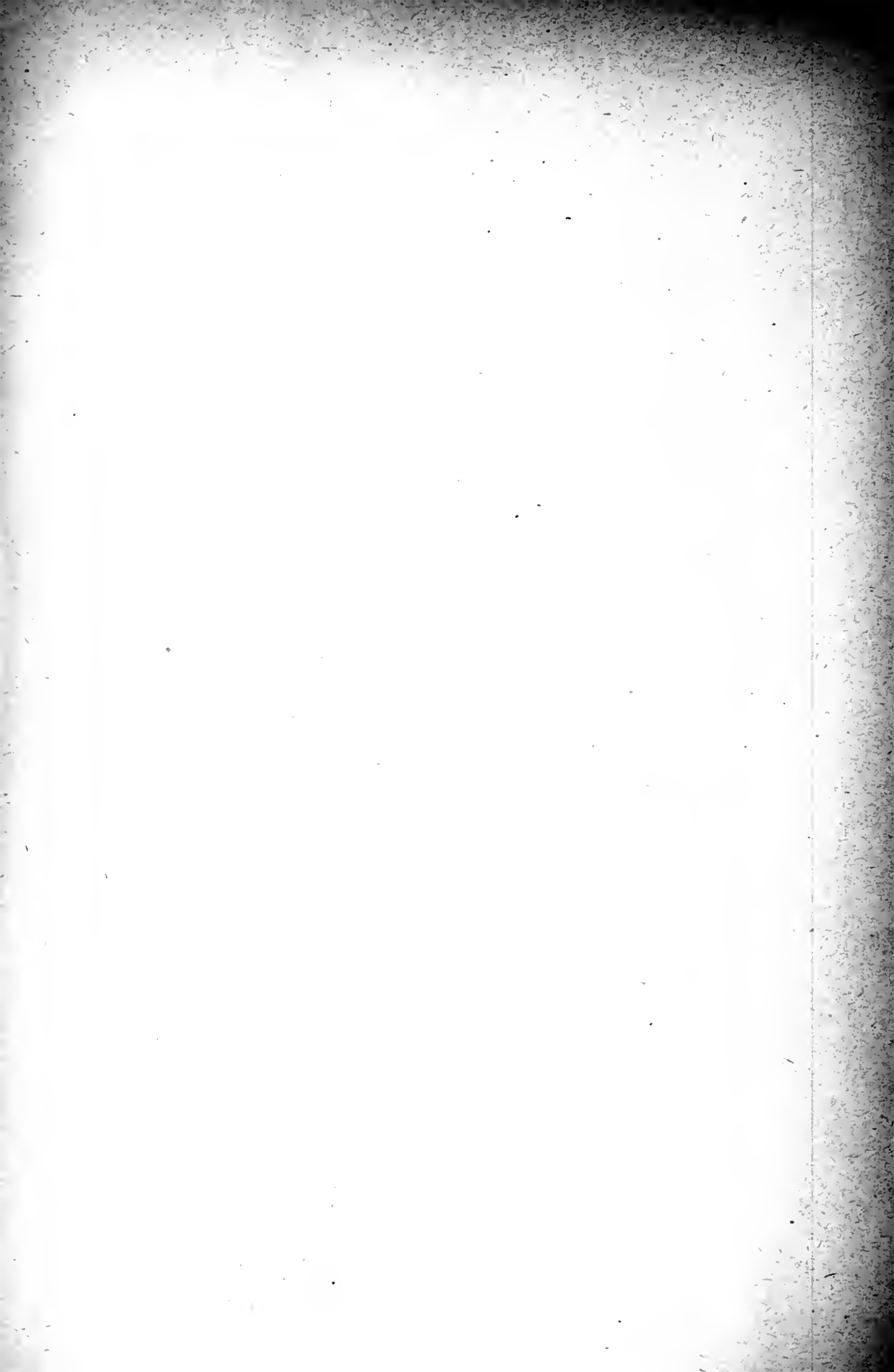
INHALT:



UNGARISCH-HRADISCH 1896.

SELBSTVERLAG DES K. K. STAATS-REAL- UND OBERGYMNASIUMS.

DRUCK VON HALLA & CHRASTINA IN UNG.-HRADISCH.



Beiträge zur Verständigung über Zahlensymmetrie und Responsion im sophokleischen Drama.

Hochentwickelter Schönheitssinn, verbunden mit einem für Ebenmass und Harmonie äusserst empfänglichen Geiste, war den Hellenen von der Natur verliehen wie keinem Volke seither. Dazu kamen Kraft und Mittel, dasjenige, was ihr geistiges Auge in voller Harmonie geschaut, auch in formvollendeter Gestalt zum Ausdrucke zu bringen. Wenn wir heute mit Bewunderung vor den verhältnismässig dürftigen Ueberresten der griechischen Architektur und Sculptur stehen und immer wieder zu denselben zurückkehren, um von neuem zu lernen, so liegt dies in jener einfachen und doch wieder kunstvollen Harmonie, die nach einem bestimmten Gesetze diese Schöpfungen durchdringt und ihnen eine dem Inhalte angemessene Form verleiht. Die strenge Gesetzmässigkeit, welche in den Werken der antiken Kunst überall zutage tritt, vermag aber keineswegs der Anmuth der Gebilde irgendwelchen Eintrag zu thun; denn einerseits wird die Schönheit des Baues durch eben diese festen, ihnen zugrunde liegenden Proportionen bedingt, welche das Ganze ohne Schwierigkeit überblicken lassen und erst zur rechten Geltung bringen, andererseits erlaubten sich die Künstler zur Vermeidung einer allzu einförmigen Regelmässigkeit mannigfache Freiheiten, die aber nie so weit giengen, dass sie den harmonischen Eindruck des Ganzen zu stören vermochten. Nicht so sehr das Gesetz als vielmehr die Wirkung des Gesetzes sollte vom Beschauer gefühlt werden.

Es darf uns daher nicht wundernehmen, wenn wir dieses Ineinandergreifen von Form und Inhalt, diese symmetrische Gliederung des Ganzen nach gegebenen Verhältnissen, wie sich das in den erhaltenen Baudenkmälern der Griechen erkennen lässt, in den literarischen Schöpfungen derselben, zumal auf dem Gebiete des Dramas wiederfinden.

Der Baumeister geht bei der Ausführung seines Werkes nach einem bestimmten Plane vor; er wird zuerst die Anlage der Hauptcomplexe: Mittelbau, Ober und Unterbau ins Auge fassen, auf welchen der Gesammteindruck seines Werkes beruht; hat er so eine feste Grundlage gewonnen, so lassen sich dann die Nebentheile mit allfälligen Modificationen leicht an dem die Stütze bildenden Ganzen anbringen. Darf man mit Grund annehmen, dass der Dichter und vornehmlich der

griechische Tragiker[1]) ohne ähnliche technische Vorarbeiten zur Fixierung einer dramatischen Idee geschritten sei? Auch er wird sich wie der Architekt das Gerippe seines Werkes erst im grossen und ganzen ausgearbeitet haben, bevor er an die Ausführung des Einzelnen herantrat. Und dieses Einzelne wieder! Soll es nicht, um zum Ganzen zu passen, eine dem Ganzen entsprechende Form zeigen? Soll es nicht auch in sich abgeschlossen sein, um den Eindruck nicht zu verfehlen, den es hervorbringen will, und doch wieder mit dem Ganzen harmonieren? Mit andern Worten: Bewahrheitet sich die Annahme, dass die griechischen Tragiker infolge des den Hellenen überhaupt innewohnenden Sinnes für parallele und symmetrische Anordnung von Theilen eines grösseren Ganzen in der Anlage ihrer Stücke eine gewisse Gesetzmässigkeit befolgt, eine durch bestimmte Verhältnisse gegebene Gliederung zum Ausdrucke gebracht haben, welche ihren Werken ein den architektonischen Schöpfungen ihrer Zeitgenossen ähnliches Gepräge verlieh?

Verschiedene darauf bezügliche Untersuchungen haben zur Genüge bestätigt, dass die drei grossen Tragiker sowie Aristophanes nicht selten bestrebt waren, auch dialogischen Partien durch eine gleichartige Vertheilung der Verse auf die gesprächführenden Personen eine dem Baue antistrophischer Chorgesänge ähnliche Gestaltung zu geben. Die gelehrte Forschung ermittelte weiter die Thatsache, dass die Tragiker zuweilen längere Reden durch symmetrische Anordnung umfanggleicher Sinnesabschnitte entweder an und für sich abzurunden oder auch einen derartig disponierten Monolog mit einem ähnlich oder gleich gebauten in Responsion zu setzen beliebten. Ja noch mehr: Es ist unlängst gelungen, im sophokleischen Aias den symmetrischen Aufbau ganzer Scenen nachzuweisen, die untereinander wieder hinsichtlich ihrer strophischen Gliederung im schönsten Einklang stehen.[2])

Da der in Responsionsfragen Eingeweihte in der erwähnten Festschrift eine erschöpfende historische und theoretische Darlegung der bisher gewonnenen Resultate findet und es nicht in unserer Absicht gelegen ist, die verschiedenen Normen, welche zur Beurtheilung der Gliederung des Recitativs aufgestellt wurden, hier nochmals einer Prüfung zu unterziehen, wenden wir uns gleich einem concreten Falle zu und bitten den Leser, möglichst unbefangen mit uns die poetische Werkstätte des Sophokles zu betreten, um Nachschau zu halten, ob und inwieweit der grosse Meister in seinem »König

---

[1]) Vgl. die treffenden Auseinandersetzungen J. Oeri's: „Die grosse Responsion in der späteren sophokleischen Tragödie, im Kyklops und in den Herakliden" (Berlin 1880, S. 39 ff.) und: „Die Grundzahlen-Theorie und die Responsion des Herakles" in Fleckeisen's Jahrb. CLI, 1895, S. 535 f., der im Hinblick auf die beschränkte Zeit der theatralischen Aufführungen ganz richtig hervorhebt, dass die Norm, wonach die einzelnen Theile zu einander und zu der grösseren Einheit, der sie angehörten, in das richtige Verhältnis gebracht wurden, die Verszahl war.

[2]) M. R. v. Karajan: „Ueber den Bau der Recitativpartien der griechischen Tragiker und den Prolog im sophokleischen Aias." (Analecta Graeciensia. Festschrift zur 42. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Wien 1893. Graz 1893, S. 155—179).

Oedipus« eine antithetische Gliederung der nicht lyrischen Partien durchgeführt hat.[3])

Die Tragödie »König Oedipus« umfasst, da sie nebst der Parodos drei[4]) Stasima enthält, im ganzen fünf Recitativpartien: Prologos (1—150)[5]), I. Epeisodion (216—462), II. Epeisodion (513—862), III. Epeisodion (911—1185), Exodos (1223—1530). Innerhalb der rein dialogischen Partien heben sich schon formell ab: der Kommos (649—697) im II. Epeisodion und die Pathosscene der Exodos: Kommos (1313—1368) mit vorangehenden Anapästen (1297—1312); dasselbe gilt von dem hyporchematischen Chorliede (1086—1109) des III. Epeisodions.

Prologos (1—150).

Oedipus eröffnet das Drama mit 13 Versen[6]), deren Mittelstück (3 Verse), worin er sich seinen Unterthanen als besorgter Landesvater und dem Publicum als erlauchter König Oedipus vorstellt, beiderseits von 5 Versen (jedesmal eine Frage, zuerst an die Gemeinde und dann an ihren Vertreter gerichtet) flankiert ist: 5 + 3 + 5.

Die 44 Verse umfassende Priesterrede (16—57) zerfällt dem Inhalte nach deutlich in die Versgruppen: 8 + 9 + 9 + 9 + 9, des Oedipus Antwort (58—77) in zwei gleiche Theile zu je 10 Versen. Mit Vers 78 f. wird Kreons Erscheinen angekündigt, 84 kommt er in Hörweite, 87 ergreift er das Wort. Jedenfalls ist letzterer Moment für den Hörer der wichtigste, und daher lassen wir erst nach den 9 Versen 78—86 den eigentlichen Dialog zwischen Kreon und Oedipus beginnen und zählen von 87—131 reinen Dialog 45 Verse, deren ebenmässige Vertheilung von 99 an keiner Erläuterung bedarf, woran sich Oedipus' dreitheilige Rede (5 + 5 + 5) und das Schlusswort des Priesters reiht (4 Verse).

---

[3]) Vgl. O. Rihbek: „Die symmetrische Composition in der antiken Poesie" im N. schweizerischen Museum, I, Bern 1861, S. 213—242. — B. Nake: „Ueber Symmetrie im Bau der Dialoge griechischer Tragödien" im Rhein. Museum, N. F. XVII, 1862, S. 508 ff. — N. Wecklein: „Ueber symmetrische Anordnung des Dialogs und die Stichomythie bei Sophokles" im Festgruss der philolog. Gesellschaft zu Würburg 1868, S. 119—141. — A. Zippmann: „Zur Theorie der Responsion bei den Tragikern und besonders bei Sophokles' Oed. R." (Gymn.-Progr., Schneidemühl 1871). — C. Prien: „Verhandlungen der 32. Wiesbadener Phil.-Vers." Leipzig 1878, S. 145—151. — L. Drewes: „Die symmetrische Composition der sophokleischen Tragödie K. Oedipus." (Gymn.-Progr., Helmstedt 1880). — J. Oeri: „Die Responsion in der sophokleischen Tragödie." Berlin 1880; „Die grosse Responsion etc." cf. Anm. 1; „Die grosse Responsion im Rhesos und einiges andere" in Fleckeisen's Jahrbb. CXXXVII, 1888, S. 657—663. — M. Schmidt: „Oedipus, ein Trauerspiel von Sophokles." Jena 1863.

[4]) Das gewöhnlich als Stasimon angenommene Chorikon (1086—1109) erreicht das für Stasima geltende Minimum (ein Strophenpaar mit Epodos) nicht. Vgl. R. v. Karajan a. a. O. S. 166, Anm. 36.

[5]) Sophokles, erkl. von Schneidewin-Nauck. II. Oedipus Tyrannos. 9. Auflage. Berlin 1886.

[6]) Auch der Aias und der Oedipus auf Kolonos beginnen mit Ansprachen von gleichfalls 13 Trimetern.

Sollte es nun blosser Zufall sein, dass Sophokles die für den Prolog in Aussicht genommene Zahl von 150 Versen in der angedeuteten Weise vertheilt hat?

$$13 - \underbrace{44 + 20}_{64} - 9 - \underbrace{45 + 15 + 4}_{64}$$

Dieser äusserlich theilweise gleiche Umfang der Eröffnungsscene und der Kreonscene, beide geschieden durch eine *Mesodos* und erstere eingeleitet durch eine *Proodos*, bietet noch kein Bild *strophischer* Gliederung, da von einer Responsion zwischen *monosticho-distichomythischen* Gruppen mit einer längeren *Rede* auch bei ganz *gleichem* Umfange *nicht* die Rede sein kann. Doch sehen wir weiter!

I. Epeisodion (216—462).

An die grosse Proclamationsrede des *Oedipus* (216—275), ein durch Interpolation und Umstellung der Verse arg geschädigter Monolog, dessen Reconstruction wohl nie völlig gelingen wird, schliesst sich ein das Auftreten des Tiresias vorbereitendes *Gespräch* zwischen *Oedipus* und dem *Chorführer* (276—299): 60 + 24 = 84.

Die *Tiresiasscene* beginnt mit der Ansprache des *Oedipus* an den blinden Seher (300—315) und schliesst mit den nicht misszuverstehenden Enthüllungen, die *Tiresias* dem abgehenden Oedipus zuruft (447—462); Eingangs- und Schlussrede zeigen gleichen Umfang: 16 Verse. Die eigentliche *Streitscene* zwischen dem König und dem Seher zerfällt in zwei äusserlich vollkommen umfanggleiche, innerlich verschieden gegliederte Theile, insoferne sich 64 (18 + 46) *Dialogverse* (316—379) und die beiden längeren, durch ein Chorinterloquium (404—407) getrennten *Reden* der Gegner (380—403 und 408—428) sammt dem *Schlussdialoge* (429—446), zusammen ebenfalls 64 Verse, *formell* das Gleichgewicht halten.[7]) Mit Gliederung der beiden Reden ergibt sich also für den zweiten Theil (380—462) vorliegender Scene das Schema:

$$\underbrace{\underbrace{\overset{(10+1+10)}{21} - 4 - \overset{(9+3+9)}{21}}_{46} + 18}_{64} - 16$$

und übersichtlich für die ganze Scene (300—462):

$$16 - \underbrace{18 + 46}_{64} - \underbrace{46 + 18}_{64} - 16$$

[7]) Nicht mitgezählt, weil die Echtheit sehr zweifelhaft, wurden in der Oedipus-Rede (380—403) die Verse 401—403. Abgesehen von sprachlichen Schwierigkeiten ist die Aufregung des Oedipus noch nicht so weit gediehen, um diese seine Aeusserung psychologisch erklärlich zu machen.

II. Epeisodion (513--862).

Dasselbe zeigt vor dem Auftreten des Oedipus (532 ff.) 19 Verse Dialog zwischen Kreon und dem Chorführer (513—531). Das nunmehr von dem aus dem Palaste schreitenden Oedipus mit 11 Versen (532—542) eröffnete Zwiegespräch mit Kreon begreift in seinem weiteren Verlaufe folgende schon äusserlich sich von einander abhebende Complexe:

543—556 mit einer Ausnahme distichomythisch . 14 Verse } 28 Verse
557—570 rein monostichomythisch . . . . 14 Verse }
571—582 vorwiegend monostichomythisch . . . . 12 »
583—615 Rechtfertigungsrede Kreons mit deutlichem Mittelvers (16 + 1 + 16) . . . . 33 »
616—630 Vereinigung aller vorangegangenen Formen mit antilabischem Schluss . . . . 15 »
631—633 Uebergang . . . . 3 »

zur Jokastescene (634—862); sie wird, wie die vorhergehende (532—630) mit 15 Versen schloss, mit ebensoviel Dialogversen eingeleitet (634—648)[8] . . . . 15 Verse

Wir nähern uns dem Höhepunkte des Dramas und finden nun folgende Gruppierung:

698—706 disticho-monostichomythisch . . . . . 9 Verse } 28 Verse
707—725 Beruhigungsrede der Jokaste mit dem bedeutsamen Mittelvers: λησταὶ φονεύουσ' ἐν τριπλαῖς ἀμαξιτοῖς (716) in der Gliederung: 3 + 6 — 1 — 6 + 3 . . . . . 19 Verse }
726—737 Dialog: 2 - 1 - 2 - 1 - 1 - 2 - 1 - 2 . . . . 12 „
738—757 Dialog: 1 - 1 - 2 - 2 - 2 - 1 - 2 - 1 - 2 - 2 - 2 - 1 - 1 - 20 Verse } 33 „
758—770 Fortsetzung ohne Gliederung . . . . 13 Verse }

Mit der Confessio des Oedipus (771—833)[9]) verliert sich die bisher beobachtete äussere Zahlensymmetrie und kehrt auch im *Schlussdialoge* (834—862) nicht wieder.

Die Verse 543—770 geben also in übersichtlicher Darstellung folgendes Bild:

(28 + 12) (16 — 1 — 16) (15 — 3 — 15) (28 + 12) (20 + 13)
40 33 33 40 33

---

[8]) Es folgt ein nicht in den Bereich unserer Untersuchung zu ziehender Kommos (649—697), nach dessen Mittelstück (669—677) Kreon die Bühne verlässt (677).

[9]) Inhaltlich zerfällt diese Rede, die namentlich gegen das Ende durch Schauspieler-Interpolation gelitten zu haben scheint, in folgende Sinnesabschnitte:

3 + 5 + 8 + 7 + 6 + 6 + 7 + 8 + 7(5) + 6(3)

Die Verse 800 und 827, die Schn.—N. u. andere für unsophokleisch halten, scheinen weniger verdächtig als 821 f. und 828 f.

III. Epeisodion (911—1185).

Den kunstvollen Bau der combinierten Botenscene (911—1085), womit die Peripetie beginnt, nachgewiesen zu haben, ist das Verdienst M. Schmidt's[10]). Es dürfte hier die schematische Uebersicht genügen:

911— 923	Jokasterede	13
924— 949	Bote, Chor, Jokaste	26
950— 988	Oedipus, Jokaste, Bote	39
989—1007	Oedipus theilt dem Boten seine Befürchtung mit	19
1008—1046	Stichomythie: Bote-Oedipus	39
1047—1072	Beschickung des Hirten; Jokaste stürzt in Erkenntnis des Sachverhaltes verzweifelt in den Palast . . .	26
1073—1085	Chor und Oedipus	13

Während des paianischen Charakter zeigenden Chorliedes (1086—1109) bleiben Oedipus und der Bote in Erwartung des Hirten auf der Bühne, ein Moment, das auch für die oben[11]) gegebene Abgrenzung der Epeisodien spricht.

Durch die nächste Scene (1110—1185), Confrontation des Hirten mit dem korinthischen Boten, wird die Katastrophe herbeigeführt.

In 11 Versen (1110—1120) versichert sich Oedipus bei dem Chorführer und dem Boten, dass der herannahende Diener identisch sei mit dem gesuchten Hirten vom Kithairon; in weiteren 11 Versen (1121—1131) werden Diener und Bote von Oedipus gegenübergestellt, worauf (1132—1146) der Bote dem Gedächtnisse des Dieners nachzuhelfen sucht: 15 Verse. Mit 1147 greift Oedipus in die Verhandlung von neuem ein und führt den Dialog mit dem Diener zunächst in stichomythischer Form, 26 Verse (9 + 8 + 9) mit stärkerem Eintritt und Ausklang, bis 1172, setzt ihn sodann entsprechend der stärkeren Erregung in Halbversen (1173—1177) fort und bringt ihn nach 4 Versen des Dieners mit ebensoviel Versen zum Abschluss (1178—1185):

$$\underset{11 - 26}{\scriptstyle(11 + 15)} \quad + \quad \underset{26}{\scriptstyle(9 + 8 + 9)} \quad + \quad 13$$

In der Vertheilung der zusammengehörigen Versgruppen lässt sich eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Bau der vorhergehenden Scene nicht verkennen.

Exodos (1223—1530).

Für die Gliederung der ersten Scene (1223—1296) vor dem Auftreten des Oedipus ergibt sich dem handschriftlichen Texte zufolge als Schema:

Ex.	Ch.	Ex.	Ch.	Ex.	Ch.	Ex.
9	2	2	1	49	1	10

Die Verse des Exangelos 1230 f.:

ἑκόντα κοὐκ ἄκοντα. τῶν δὲ πημονῶν
μάλιστα λυποῦσ', αἳ φανῶσ' αὐθαίρετοι

---

[10]) M. Schmidt a. a. O. S. 104—6.

[11]) Seite 5.

und die darauf folgenden zwei Chorverse 1232 f.:

λείπει μὲν οὐδ' ἃ πρόσθεν εἴδομεν τὸ μὴ οὐ
βαρύστον' εἶναι· πρὸς δ'ἐκείνοισιν τί φῄς;

vertragen sich wegen ihrer reflectierenden Zergliederung des Sachverhaltes weder psychologisch mit der aufgeregten Situation, noch lassen sich die ἑκόντα κοὐκ ἄκοντα (κακά) und die αὐθαίρετοι (πημοναί) sachlich rechtfertigen, da die Leiden des Oedipus nicht selbstgewählte, sondern ihm vom Schicksale auferlegt sind. Setzen wir die fraglichen Verse (1230—1233) auf Rechnung eines Interpolators, so stellt sich die Partie vor dem Botenbericht (1223—1236) in der Form 9 + 1 dar, womit die Gruppe nach demselben (1286—1296) in der Vertheilung 1 + 9 correspondiert, wenn man den Vers 1289:

τὸν μητέρ' — αὐδῶν ἀνόσι' οὐδὲ ῥητά μοι

als müssige Ergänzung des πατροκτόνον (1288) ausscheidet. Es gewinnt dadurch die ganze Botenscene folgende symmetrische Gestalt:

Ex. Ch. Ex : 49 Ch. Ex.

9 1 7 + 5 + 2 + 4 — 5 + 3 + 5 — 7 + 5 + 2 + 4 1 9

Die das Auftreten des geblendeten Oedipus begleitenden Anapäste des Chores (1297—1312) leiten die Pathosscene ein, die in einen kommatischen (1313—1368) und in einen recitativen Theil (1369—1415) zerfällt. Letzterer, die Rede des Oedipus umfassend, gliedert sich nach Ausscheidung der durch κἀπεδείξατε (1405), welches, wie sich aus Vers 1409 ergibt, viel wirksamer mit Aposiopese gesetzt wird, hervorgerufenen Explication 1406—1408:

πατέρας ἀδελφούς παῖδας, αἷμ' ἐμφύλιον,
νύμφας γυναῖκας μητέρας τε, χὠπόσα
αἴσχιστ' ἐν ἀνθρώποισιν ἔργα γίγνεται

folgendermassen: Oedip.: 44

20 20

2 — 4 + 3 + 8 + 5 — 3 + 4 + 8 + 5 — 2

Mit der Ankündigung des Chorführers (1416—1418), dass Kreon nahe, den der 1296 als Exangelos abgetretene Schauspieler darstellt, und mit der 1419—1421 ausgesprochenen Befürchtung des Oedipus in Bezug auf Kreons Verhalten beginnt die letzte Scene der Exodos. Hier häufen sich die Schwierigkeiten betreffs der Scheidung zwischen echt und unecht.

Dass die handschriftlich dem Kreon beigelegten Verse 1424—1431:

ἀλλ' εἰ τὰ θνητῶν μὴ καταισχύνεσθ' ἔτι
γένεθλα, τὴν γοῦν πάντα βόσκουσαν φλόγα
αἰδεῖσθ' ἄνακτος Ἡλίου, τοιόνδ' ἄγος
ἀκάλυπτον οὕτω δεικνύναι, τὸ μήτε γῆ
μήτ' ὄμβρος ἱερὸς μήτε φῶς προσδέξεται.
ἀλλ' ὡς τάχιστ' ἐς οἶκον ἐσκομίζετε.
τοῖς ἐν γένει γὰρ τἀγγενῆ μάλισθ' ὁρᾶν
μόνοις τ' ἀκούειν εὐσεβῶς ἔχει κακά,

wenn überhaupt sophokleisch, nicht am rechten Platze stehen, hat zuerst Nauck bemerkt, und man hat diesen acht Versen durch verschiedene Umstellung erträglichen Sinn zu verleihen gesucht. Wir gehen noch weiter und halten die ersten fünf (1424—1428) für Interpolation und lassen die letzten drei Verse 1429—1431 aus den von Conradt[12]) dargelegten Gründen den Kreon erst nach 1445 sprechen, womit der Dialog zwischen Oedipus und Kreon (1422—1423, 1432—1445, 1429—1431) durch Erfüllung der Bitte des Oedipus seinen natürlichen Abschluss findet. Die sieben trochäischen Tetrameter des Chores (1524—1530) folgten nach Conradt's Vermuthung in der ursprünglichen Fassung unmittelbar auf Kreon's Mahnung, den Oedipus in den Palast zu führen (1429—1431), eine Hypothese, die viel Wahrscheinlichkeit für sich hat. Die ganze Rührscene mit den Töchtern des Oedipus (1446—1523), eine Nachdichtung zur Erzielung eines milderen Ausganges, scheint ihre Entstehung einer durch Euripides an solche Gefühlsacte gewohnten Zeit zu verdanken.

Auf Grund dieser im König Oedipus mehr oder minder deutlich auftretenden Responsionserscheinungen sind wir zu folgendem Ergebnisse gelangt:

Die sich entsprechenden Complexe sind entweder nur der Zahl nach in Responsion gesetzt, oder ausserdem auch noch dem Inhalte nach. In ersterem Falle — nennen wir es äussere oder Zahlensymmetrie — kommt die Gleichartigkeit der Versgruppen nicht in Betracht; es kann also einem Monologe ganz gut ein umfanggleiches Zwiegespräch gegenübertreten. In letzterem Falle ist ausser der Verszahl noch der Gedankeninhalt in der vom Dichter selbst sprachlich markierten Gliederung massgebend. Hier können einzig und allein nur gleichartig gebaute Tragödientheile einander gegenübergestellt werden, d. h. ein Monolog nur wieder einem Monologe, ein Wechselgespräch nur wieder einem gleichgearteten Dialoge. Diese auf den Inhalt bezugnehmende Responsion, mit welcher stets die äussere Zahlensymmetrie Hand in Hand geht, nennen wir innere oder Gedankensymmetrie.

Hatten wir in der vorangehenden Untersuchung unser Augenmerk hauptsächlich auf die ebenmässige Vertheilung grösserer Complexe gerichtet und konnte auf die Gedankengliederung nur ab und zu hingewiesen werden, so sollen nun zur Veranschaulichung dieser inneren Responsion eingehende Analysen einiger Scenen aus dem sophokleischen Aias folgen.

Seitdem durch die scharfsinnige, bis ins kleinste Detail gehende Zergliederung des Aias-Prologes in der erwähnten Abhandlung R. v. Karajan's[13]) für das ältere sophokleische Drama der unwiderlegliche Nachweis von dem symmetrischen Aufbau ganzer Scenen erbracht wurde, hat die Vermuthung, dass Sophokles auf dieser Entwicklungs-

---

[12]) C. Conradt: „Zwei Athetesen im Sophokles“ in Fleckeisen's Jahrbb. CLI, 1895, S. 606—608.

[13]) Analecta Graeciensia, S. 165—179.

stufe um so mehr in engerer Begrenzung streng symmetrische Gedankengliederung habe walten lassen, eine gewisse Berechtigung für sich.

Wir beginnen unsere vornehmlich dem Baue längerer Reden gewidmete Untersuchung mit der Tekmessa-Rede (284—330), welche auf die theils lyrisch (201—262), theils recitativ (263—281)[14]) gehaltene Auseinandersetzung zwischen Tekmessa und dem Chore folgt. Da der an Aias' Geschick innig Antheil nehmende Chor von Tekmessa bisher (201—281) nur theilweise vom Unglücke, das seinen Herrn betroffen, Kunde erhalten hat, verlangt er nun, um die ganze Tragweite der Wahnsinnsthat zu ermessen, den Verlauf derselben von Anfang an zu vernehmen (282 f.), worauf Tekmessa eine ausführliche Schilderung der Vorgänge der letzten Nacht und des jetzigen qualvollen Zustandes des Aias gibt (284—330). Der Doppelvers des Chores[15]) (331 f.) steht mit dem Berichte der Tekmessa in ebenso innigem Zusammenhange wie das correspondierende Verspaar (282 f.) vor ihrer Rede. Die Rede selbst umfasst 47 Verse und gliedert sich dem Inhalte nach in drei Theile: Mit den ersten 21 Versen (284—304) wird das tolle Treiben des Aias bis zu der im Prologe stattgefundenen Unterredung desselben mit Athene geschildert; die nächsten sechs Verse (305—310) bilden das Mittelstück: sie enthalten die Katastrophe, die anscheinende Wendung zum Besseren, da Aias wieder zu Vernunft gekommen ist; darauf folgt in 20 Versen (311—330) die Erzählung von dem Benehmen des Aias nach dieser Sinnesänderung.

Letztere Partie zerfällt wieder deutlich in fünf Gruppen zu je 4 Versen:

1. Gruppe (311—314): Aias befiehlt der Tekmessa unter Drohungen, ihm das Unheil zu berichten.
2. » (315—318): Tekmessa kommt dem Befehle nach, Aias bricht in lautes Jammern aus.
3. » (319—322): Das sonstige, diesem entgegenstehende Benehmen des Aias.
4 » (323—326): Sein stummes Hinbrüten lässt vermuthen, dass er auf neues Unheil sinnt.
5. » (327—330): Bitte der Tekmessa an den Chor, ihr beizustehen.

Diese Gliederung entspricht mit einer einzigen Ausnahme genau dem vor dem Mittelstücke (305—310) liegenden Theile dieser Rede, welche ebenfalls in fünf Gruppen zerfällt, von denen jede 4, die vierte aber 5 Verse umfasst:

1. Gruppe (284—287): Einleitung; Aufbruch des Aias.
2. » (288—291): Einwendung der Tekmessa dagegen.
3. » (292—295): Erwiderung des Aias und sein Enteilen.
4. » (296—300): Schilderung von Aias' Wiederkommen und grauenvollen Wüthen unter den mitgebrachten Thieren.
5. » (301—304): Sein Gespräch vor dem Zelte mit einem Schatten.

---

[14]) Die Verse 263—281 hält A. Schöll („Sophokles' Werke, verdeutscht in den Versmassen der Urschrift." Stuttgart. S. 26—28, Anm.) wegen der in ihnen zum Ausdruck gelangenden Worttüftelei und trockenen Analyse der traurigen Lage für ein Einschiebsel späterer Zeit.

[15]) Natürlich ist es hier sowie überall, wo sich der Chor am Recitativ betheiligt, stets der Koryphaios, der im Namen seiner Untergebenen mit den Bühnenpersonen verkehrt.

Die erwähnte Störung der durch die ganze Rede streng eingehaltenen Responsion veranlasst unwillkürlich, an eine Interpolation in der vierten Versgruppe der zuletzt analysierten Partie zu denken: V. 298 ff. heisst es dort:

298 καὶ τοὺς μὲν ηὐχένιζε, τοὺς δ'ἄνω τρέπων
299 ἔσφαζε κἀρράχιζε, τοὺς δὲ δεσμίους
300 ᾐκίζεθ', ὥστε φῶτας, ἐν ποίμναις πίτνων.

Dem einen αἰκίζεσθαι, (lebend) misshandeln, stehen drei Ausdrücke gegenüber, welche die verschiedene Art und Weise bezeichnen, in der Aias die Herden mordete: αὐχενίζειν, den Hals durchschneiden und so köpfen, ἄνω τρέπων[16]) σφάζειν, durch Rückwärtsbeugen des Hauptes die Kehle zum Schnitte blosslegen und auf diese Weise schlachten, ῥαχίζειν, das Rückgrat durchschneiden, zerstückeln. Da Tekmessa schon 233 ff. eine ausführliche Schilderung derselben greuelhaften Scene gegeben und dabei für das Morden der Herden zwei mit den beiden letzten Ausdrücken unserer Stelle ganz gleichbedeutende Verba gebraucht (— σφάζ' ἐπὶ γαίας, τὰ δὲ πλευροκοπῶν δίχ' ἀνερρήγνυ 235 f.), welche die Quelle der in vorliegender Rede überflüssigen Weitschweifigkeit gewesen sein dürften, scheint die ursprüngliche Gestalt der Verse 298—300 folgende gewesen zu sein:

καὶ τοὺς μὲν ηὐχένιζε, τοὺς δὲ δεσμίους
ᾐκίζεθ', ὥστε φῶτας, ἐν ποίμναις πίτνων.

Es weisen dann sämmtliche fünf Absätze dieser Partie gleichviel (4) Verse auf und stehen so in genauer Responsion mit den fünf durch das Mittelstück von ihnen getrennten Versgruppen.[17]) Sonach ergibt sich als Schema für die Gliederung der Tekmessa-Rede sammt den sie flankierenden Chorversen:

Ch.	Tekmessa: 46	Ch.
2	4 + 4 + 4 + 4 + 4 — 6 — 4 + 4 + 4 + 4 + 4	2

Eine nicht minder symmetrische Anlage zeigt das folgende, durch die Schmerzensrufe des Aias, die aus dem Innern des Zeltes ertönen, hervorgerufene Gespräch zwischen Tekmessa und dem Chorführer, an dem sich Aias vom geschlossenen Zelte aus betheiligt (333—347).

Dasselbe bildet die Einleitung und Vorbereitung zum folgenden Kommos, indem es den Gemüthszustand des Helden schon vor seinem Auftreten erkennen lässt.

Es ertönt aus dem Innern des Zeltes ein Wehruf des Aias (333), welcher sich nach zwei Versen der Tekmessa (334 f.) wiederholt (336), worauf der Chor zwei Trimeter spricht (337 f.). Daran schliesst sich der Ruf des Aias nach seinem Sohne (339), welchem ein Doppelvers der Tekmessa folgt (340 f.). Dann kommen Aias (342 f.), der Chor (344 f.) und Tekmessa (346 f.) der Reihe nach mit je zwei Trimetern zu Worte. Das Verhältnis $^1/_3$: 2 kehrt dreimal rein wieder, das viertemal (342—347) tritt eine Erweiterung desselben

[16]) Ohne Zweifel eine prosaische Wiedergabe des homerischen αὐερύειν.
[17]) Nach der Formel: a b c ... m ... a' b' c'.

in der Form 2 : 4 ein, indem Aias 2 Verse spricht, welchen je 2 Trimeter des Chores und der Tekmessa gegenüberstehen. In Zahlen dargestellt:

A. T. A. Ch. A. T. A. Ch. T.

½ 2 ½ 2 ½ 2 2 2 2

Wir überspringen die kommatische Partie (348—429) und betrachten die nächste mit einer längeren Reflexion des Aias beginnende Scene (430 ff.). Aias, der schon zu Ende des Kommos in eine weichere Stimmung verfallen ist, überblickt nun, an die vorhergehenden Worte des Chores anknüpfend[18]), in leidenschaftsloser zusammenhängender Rede (430—480) die ganze Trostlosigkeit seiner Lage. Nach vier Versen des Chorführers (481—484) folgt die ergreifende Bittrede der Tekmessa (485- 524), Aias möge sich doch ihrer und des kleinen Eurysakes erbarmen; daran schliesst sich der Ueberlieferung zufolge je ein Doppelvers des Chores (525 f.) und des Aias (527 f.). Eine zwölfzeilige Stichomythie zwischen Tekmessa und Aias (529—540) bildet den Schluss dieser Scene, welche von der nächsten durch das Auftreten eines Dieners mit Eurysakes geschieden wird.

Die längeren Reden der beiden Ehegatten weisen dem Inhalte nach insoferne einige Aehnlichkeit auf, als Aias sowohl wie Tekmessa ihre persönliche Lage in denselben schildern und jede Rede mit der Ausführung eines allgemeinen Gedankens endet, so dass die eine gewissermassen das Gegenstück der anderen bildet. Aber auch in Bezug auf ihren inneren Bau wird sich eine gewisse Conformität zwischen diesen beiden Reden zeigen. Doch betrachten wir jede für sich, und zwar zunächst die Rede des Aias (430—480).

Aehnlich wie in der eben behandelten Rede der Tekmessa (284—330) lässt sich auch hier eine inhaltlich bedeutsame Partie als Mittelstück herausschälen. Es sind dies die 7 Verse (450—456), in welchen Aias die Verhinderung des von ihm ausgedachten Racheactes durch seine Geisteszerrüttung erwähnt. Vor denselben stehen 20 Verse (430—449), nach dem Mittelstück folgen 24 Verse (457—480).

In ersterer Partie tritt deutlich folgende Gliederung hervor:

430—436, 7 Verse: Aias stellt das Uebermass des Unglückes, das ihn betroffen, dem Kriegsruhme seines Vaters Telamon entgegen;

437— 440, 4 Verse: vergleicht dessen Macht und Tapferkeit mit der seinigen;

---

[18]) Vgl. V. 431: τοῖς ἐμοῖς κακοῖς und V. 433: τοιούτοις γὰρ κακοῖς mit V. 429: κακοῖς τοιοῖσδε. Die dreimalige Wiederholung desselben Wortes mit derselben Endung innerhalb fünf Zeilen nennt Schöll (a. a. O. S. 37, Anm. 17) eine beschwerliche Monotonie; deshalb und auch, um das „unnatürliche, geschmacklose Spiel des Aias mit dem Laute seines Namens“ zu beseitigen, erklärt er die Verse 430—431 für unecht. Doch scheint das bedeutsame Hervorheben des Unglücks gerade für die Situation, in der sich Aias hier befindet, ganz passend. Was seine etymologisierenden Worte anlangt, so stehen sie einer unnatürlichen, frostigen Spielerei ziemlich ferne.

441—444, 4 Verse: spricht seine Ansicht aus, wenn Achilles selbst die Waffen zuerkannt haben würde;
445—449, 5 Verse: Die Entscheidung der Atriden war ungerecht; nur dem Eingreifen der Athene haben sie es zu verdanken, dass dies nicht zu ihrem Unglück ausgeschlagen hat.

Die zweite Partie (457—480) fasst die Zukunft ins Auge im Gegensatz zur ersten, welche sich hauptsächlich mit Thatsachen beschäftigt, welche der Genesung des Aias vorausliegen. Sie enthält vier Verse mehr als jene und gliedert sich in folgender Weise:

457—461, 5 Verse: Was soll ich jetzt, Göttern und Menschen verhasst, thun? Nach Hause segeln?[19])
462—465, 4 Verse: Kann ich so ruhmlos vor Telamon treten?
466—469, 4 Verse: Soll ich ruhmvollen Tod in der Schlacht suchen?
470—480, 11 Verse: Ich kann nichts weiter thun als dem Telamon zeigen, dass ich seinem Stamme nicht entartet bin; mein Wahlspruch ist: ein ruhmvolles Leben oder ein ehrenhafter Tod.

Die letzte Versgruppe ausgenommen, herrscht also genaue Responsion dieser Partie mit der vorausgehenden. Die Abweichung von der sonst streng eingehaltenen Symmetrie lässt sich leicht erklären. Betrachten wir 473 ff. etwas genauer. Auf die Bemerkung, dass in solchem Unglück, bei dem keine Aussicht auf Besserung vorhanden ist, Liebe zum Leben eines edlen Mannes unwürdig sei, folgen die Worte:

475 τί γὰρ παρ' ἦμαρ ἡμέρα τέρπειν ἔχει
476 προσθεῖσα κἀναθεῖσα τοῦ γε κατθανεῖν;

Das ist ein allgemeiner Satz, der nicht in den Gedankengang des Aias gehört und die Vergänglichkeit, wie sie dem Leben überhaupt zukommt, zum Motiv der Geringschätzung desselben nimmt, ohne den Unterschied von gutem und schlimmen Los zu berücksichtigen, der doch in den vorhergehenden Worten ausdrücklich enthalten ist. Abgesehen von dieser Abschweifung ins allgemeine sind die citierten Verse auch in formeller Hinsicht eher einem Interpolator als dem Sophokles zuzutrauen. Aber auch die beiden folgenden Verse:

477 οὐκ ἂν πριαίμην οὐδενὸς λόγου βροτὸν
478 ὅστις κενοῖσιν ἐλπίσιν θερμαίνεται·

sind leicht entbehrlich, ohne dass dadurch dem Fortschritt der Rede Eintrag geschieht. Sie besagen mit einer allzu prosaischen Wendung (οὐκ ἂν πριαίμην) nur dasselbe, was in den Versen 473—474 enthalten ist. Denn wer an einem jammervollen Leben hängt, das keine Aussicht auf Aenderung zulässt, ist eben einer, der κενοῖσιν ἐλπίσιν θερμαίνεται

Sichtlich wollte der Zwischenschieber mit diesen Versen zur Schluss-Sentenz einleiten, auf welche des Aias ganze Erwägung hinaus-

---

[19]) Der Beginn einzelner Versgruppen wird in dieser Rede besonders deutlich markiert durch Wiederholung gleicher Wörter zu Anfang derselben. So beginnt diese Gruppe mit καὶ νῦν, die Mittelpartie mit νῦν δ', die derselben vorausliegende Gruppe ebenso. Die 3. und 4. Gruppe nach dem Mittelstück zeigen den gleichen Anfang οὐκ ἔστι

läuft: entweder müsse man mit Ehren l e b e n, oder mit Ehren sterben. Wenn wir die Verse 475—478 aus dem Texte heben, tritt im Zusammenhang nicht die geringste Lücke ein. Die ganze Aias-Rede erhält vielmehr einen kräftigeren Abschluss, wenn diese überflüssigen Gedanken beseitigt sind. Dass die letzte Gruppe nach dem Mittelstück ursprünglich diese nunmehr verkürzte Form gehabt habe[30]), bestätigt auch die Responsion, indem diese Partie jetzt mit 7 Versen der die Rede beginnenden Versgruppe das Gegengewicht hält, ja sogar in sich wieder eine den Einleitungsversen (4 + 3) entsprechende Gliederung, aber in umgekehrter Ordnung (3 + 4) aufweist. Dasselbe lässt sich an den beiden Gruppen, welche das Mittelstück einrahmen, beobachten, von denen die erste dem Sinne nach in 2 + 3, die zweite in 3 + 2 Verse zerfällt, so dass in der ganzen Rede eine c o n c e n t r i s c h e Anordnung in der Reihenfolge der einzelnen Sinnesabschnitte bemerkbar wird.[31]) Folgendes Zahlenschema soll dies veranschaulichen:

(4 + 3)   (2 + 3)   (3 + 2)   (3 + 4)

7 + 4 + 4 + 5 — 7 — 5 + 4 + 4 + 7

Das entsprechende Gegenstück zu den nun folgenden C h o r v e r s e n (481—484) werden wir unten finden.

Keiner Schwierigkeit unterliegt die Gliederung der T e k m e s s a-R e d e (485—524) hinsichtlich ihrer strophenartigen Composition. Nach einem Hinweis auf das Traurige des Sclavenloses in 2 Versen (485 f.) vergleicht Tekmessa ihre glänzende Jugendzeit mit ihrer jetzigen Lage, zeigt Ergebung in den Willen der Götter und versichert den Aias ihrer Anhänglichkeit: 5 Verse (487—491). Nun führt sie in drei Sätzen zu je 4 Versen aus, wie sie, die Gemahlin des Aias, sammt seinem Kinde nach dem Tode ihres Mannes in schmähliche Knechtschaft gerathen und dem Hohne seiner Feinde anheimfallen werde (492—495, 406—499, 500—503). Nach zwei Uebergangsversen (504 f.), in denen sie das Verhängnisvolle der Schmach, der sie entgegengeht, mit Rücksicht auf Aias und sein Geschlecht besonders hervorhebt, wiederholt sich zunächst dieselbe Gliederung in drei vierzeiligen Gruppen. Tekmessa mahnt den Aias an seine greisen Eltern daheim (506—509), an das traurige Los seines Sohnes, der ohne väterlichen Schutz von unfreundlichen Vormündern werde misshandelt werden (510—513), und endlich an sie selbst, die Verwaiste und Heimatlose (514—517). In den folgenden 5 Versen (518—522) bringt sie ihre rückhaltlose Hingabe an Aias als ihren einzigen Hort zum Ausdruck und erinnert ihn in zarter Weise an die erwiesene Liebe. Mit dem allgemeinen Gedanken, dass treue Liebe zu vergessen ebenfalls eines edlen Mannes unwürdig sei (523 f.), womit

[30]) Zu demselben Resultate ist A. S c h ö l l (a. a. O. S. 39, Anm. 18) gelangt, was umsomehr Beachtung verdient, weil er die Responsion nicht in den Bereich seiner Beobachtungen zu ziehen pflegt.

[31]) Nach der Formel: a b c ... m .... c' b' a'. Die Art und Weise, in der G. W o l f f (3. Ausgabe des Aias, besorgt von L. Bellermann, Leipzig 1874, Anm. zu V. 430) die Gliederung dieser sowie mancher anderen Rede durchführt, können wir insoferne nicht billigen, als er der Responsion zuliebe Zusammengehöriges auseinanderreisst, andererseits wieder Theile, die schon dem Inhalte nach eine gewisse Selbstständigkeit zeigen, mit einander verbindet.

sie auf die Schlussworte von Aias' Rede (479 f.) hindeutet, beendet sie ihre rührende Bittrede. Dieselbe zeigt also, ähnlich der Rede des Gatten, einen streng symmetrischen Bau: drei inhaltlich zusammengehörige Gruppen zu je 4 Versen vor und nach den beiden im Centrum liegenden Versen sind nach aussen umschlossen von je 5 Versen, die sich wieder in 2+3 Verse zerlegen lassen. Einleitend und abschliessend steht ein allgemeiner Gedanke in 2 Versen:

$$\overset{(2+3)}{5}\qquad\qquad\overset{(2+3)}{5}$$

$$2 - 5 - 4 + 4 + 4 - 2 - 4 + 4 + 4 - 5 - 2$$

Die auf Tekmessa's Rede folgenden 2 Doppelverse, von denen in den Handschriften der erste (525 f.) dem Chor, der zweite (527 f.) dem Aias beigelegt ist, stehen sowie die 4 Chorverse (481—484) vor der eben behandelten Rede ganz ausser Responsion. Der Gedanke liegt nahe und scheint eine gewisse Berechtigung zu haben, dass zwischen diesen Versen eine solche ursprünglich stattgefunden habe. Dieselbe lässt sich ohne Textänderung in einfacher Weise dadurch erzielen, dass man den zweiten Doppelvers an unserer Stelle ebenfalls dem Chore zuweist, zumal sich der Inhalt desselben mit der vorgeschlagenen Personenänderung ganz wohl verträgt.[22]) Der Chor wünscht zuerst (525 f.), dass Aias mit Tekmessa Mitleid habe sowie er und sich ihren rührenden Bitten willfährig zeige; dann fügt er mit einer Klimax bei: »Von mir kann sie hinsichtlich ihrer Reden des Lobes gewiss sein, wenn sie nur auch in ihrem Thun und Lassen sich dem Aias gefügig zeigt« (527 f.). Die schneidende Umdeutung des Lobes von Tekmessa's Worten auf die bereitwillige Ausführung der von Aias ihr ertheilten Befehle, wie dies bei der herkömmlichen Zuweisung der Verse 527 f. an Aias so schroff hervortritt, passt sehr wenig zur Situation, indem sich Aias mit sichtbarer Mühe des Eindruckes erwehrt, den die zum Herzen dringenden Vorstellungen der Tekmessa anf ihn gemacht haben. Mit V. 529, dem ersten der folgenden Stichomythie, knüpft Tekmessa direct an die Worte des Chores an und versichert ihren Mann, dass sie ihm in allen Stücken folgsam sein werde. — Durch diese den Gedankengang nicht störende, sondern eher fördernde Diathese gewinnen wir zwei an Rede und Gegenrede der Bühnenpersonen sich anschliessende Interloquien des Chorführers, welche miteinander correspondieren, womit zu vergleichen ist V. 1091 f. und 1118 f.

Der Beginn der nun folgenden stichomythischen Partie (529—540) zwischen Tekmessa und Aias ist durch die directe Anrede (ἀλλ' ὦ φίλ' Αἴας) der ersteren an ihren Gatten markiert. Das Zwiegespräch besteht aus 12 Versen, von denen je 4 eine engere Zusammengehörigkeit aufweisen:

529—532: Nach Tekmessa's Versicherung ihrer Folgsamkeit dem Aias gegenüber verlangt dieser, seinen Sohn zu sehen, und fragt nach dem Grunde von dessen Abwesenheit.

533—536: Tekmessa gibt hierüber Auskunft, und Aias billigt ihre Vorsicht.

---

[22]) Fehlerhafte Personenbezeichnungen begegnen in den Handschriften gar nicht selten. Vgl. N. Wecklein: „Ars Sophoclis emendandi." Wirceburgi 1869, S. 68.

537—540: Aias verlangt eindringlicher, dass man ihm seinen Sohn bringe.

Das Zahlenschema der ganzen Scene (430—540) hat demnach ohne die Gliederung der beiden längeren Reden folgende Gestalt:

A.	Ch.	T.	Ch.	Stich.: T.—A.
47	4	40	4	4 + 4 + 4

Mit dem Rufe der Tekmessa nach Eurysakes: ὦ παῖ und dem an einen Diener gerichteten Befehl, denselben herbeizuführen (541 f.), beginnt die Schluss-Scene (541—595) des I. Epeisodions.

Nach dem schon erwähnten Doppelvers der Tekmessa (541 f.) folgt eine Zwischenfrage des Aias (543), worauf Tekmessa das Herannahen des Eurysakes ankündigt (544). Diese 4 Verse correspondieren, um dies gleich vorauszunehmen, mit den an die Rede des Aias (545—582) sich anschliessenden 4 Versen, welche dieselbe Anordnung (2 : 1 : 1), aber verschiedene Personenzuweisung zeigen, indem die ersten 2 dem Chor. (583 f.), der dritte der Tekmessa (585) und der letzte dem Aias (586) zufällt. Der mittlere Vers, hier der Tekmessa, dort dem Aias angehörig, enthält beiderseits eine Frage.

Die von diesen correspondierenden Versgruppen eingeschlossene Abschiedsrede des Aias (545—582), an seinen Sohn gerichtet, zeigt in der Anordnung der auf einander folgenden Sinnesabschnitte einen der oben behandelten Reflexionsrede ähnlichen Bau.

Der Schwerpunkt dieser 37 Verse[23]) umfassenden Rede liegt offenbar in der Bezeichnung des Teukros als des zukünftigen Beschützers des Eurysakes. Diese Bestimmung des Aias, der einzige Trost für seine besorgte Umgebung, ist in den drei Versen (562—564) enthalten, welche gerade im Centrum der ganzen Rede stehen. Sechs Doppelzeilen, von denen wieder je drei (550—555 und 556—561) enger zusammengehören, gehen dem Mittelstück voran und ebenso folgen 6+6 Verse (565—577) demselben nach. Dort der Abschiedssegen an seinen Sohn, hier seine letzten Verfügungen, und zwar: 565—570 hinsichtlich der Erziehung des Eurysakes, 572—577 in Betreff seiner Waffen. Letztere Gruppe lässt wieder dem Inhalte nach eine Gliederung in 2+4 Verse zu, ebenso die erste vor dem Mittelstück stehende. Den 5 Versen im Anfange (545—549) vor der directen Anrede: ὦ παῖ (550), während welcher der Vater den Sohn auf den Arm nimmt, entsprechen die 5 Schlussverse (578—582), welche eine der Einleitung conforme Gliederung (3+2) aufweisen. Aias gibt da, hastig abbrechend, das Kind der Tekmessa zurück, heisst sie rasch das Zelt schliessen und das Klagen vor demselben sein zu lassen.

Die Gliederung dieser Rede sammt den sie einrahmenden Dialogpartien in Zahlen dargestellt:

---

[23]) V. 571, der sich sowohl in metrischer wie in sprachlicher Hinsicht als Interpolation erweist, vielleicht hervorgerufen durch εἰς ἀεί im vorangehenden Verse, rechnen wir mit Elmsley und Dindorf von vornherein nicht mit. Dass die zu 554 beigeschriebene Reminiscenz: τὸ μὴ φρονεῖν γὰρ κάρτ' ἀνώδυνον κακόν nicht in den Text gehört, ist ausdrücklich durch das Citat des Stobäus (Flor. 78, 9) bezeugt und wird fast allgemein anerkannt.

Aias: 37.

T. A. T. (3+2) (2+4) (2+4) (3+2) Ch. T. A.
2 1 1 5 + 6 + 6 — 3 — 6 + 6 + 5 2 1 1

Durch die zweideutige, nichts Gutes ahnen lassende Äusserung, womit Aias seine Rede schliesst: Klagen und Jammern helfe bei seinem Zustande nichts; es gelte jetzt, ein radicales Mittel anzuwenden, wird das nun folgende Wechselgespräch zwischen ihm und Tekmessa hervorgerufen. Dasselbe zeigt in seiner zweiten Hälfte eine der gesteigerten Angst, in der sich Tekmessa befindet, entsprechende Form, indem hier wie bei ähnlich aufgeregten Scenen die antilabische Form zur Anwendung kommt.

Über die Entsprechung der Verse 583—586 haben wir schon gehandelt. Auf dieselben folgen zunächst zwei correspondierende Doppelverse, von denen der erste (587 f.) der Tekmessa, der zweite (589 f.) dem Aias zufällt. Dann stehen sich viermal hintereinander je zwei Verstheile — den ersten spricht jedesmal die bittende Tekmessa, den zweiten der abwehrende Aias — gegenüber (591—594), deren letzter jedoch des volleren Abschlusses wegen durch einen Trimeter (595) erweitert ist. Diese kleine Unregelmässigkeit am Ende der ganzen Scene stört den symmetrischen Eindruck dieser Partie nicht im geringsten; sie scheint eine Eigenheit des Sophokles zu sein, der häufig solche Wechselreden, bei denen sich zwei oder mehrere Personen in einen Trimeter theilen, damit abschliesst, dass die zuletzt sprechende Person den Rest des vorhergehenden Verses ausfüllt und noch einen Vollvers hinzufügt.[24])

Das Verhältnis, in welchem die Ausdehnung der Verse 587—595 zu einander steht, ist also ein fallendes, und zwar von der wiederholten Zweizahl jedesmal zum 4. Theil derselben; daran knüpft sich abschliessend ein voller Trimeter. In Zahlen lässt sich dies ungefähr folgendermassen zum Ausdruck bringen:

T. A, T. A. T. A. T. A. T. A.
2 2
2 2 $\frac{1}{2} + \frac{1}{2}$ $\frac{1}{2} + \frac{1}{2}$ $\frac{1}{2} + \frac{1}{2}$ $\frac{1}{2} + \frac{1}{2}$ 1

Durch das Hinausreichen des Kindes (578), die wiederholte Aufforderung des Aias, das Zelt zu schliessen (579, 581, 593), da er schon gern allein sein möchte, um ungestört über die Ausführung seines Planes nachdenken zu können, sowie durch die an Tekmessa gerichtete Mahnung, nicht beim Zelte sich in unnützen Klagen zu ergehen (579), wird zur Genüge angedeutet, dass Aias Tekmessa nnd das Kind nicht zu sich ins Zelt genommen habe, wie dies andererseits behauptet wird.[25]) Vielmehr tritt, nachdem das Zelt des Aias geschlossen und zurückgerollt ist (Eiskyklema), Tekmessa mit Eurysakes durch eine Seitenthüre in das Frauengemach, aus welchem sie (646) beim Heraustreten des Aias aus seinem Zelte gleichfalls wieder erscheint, da sie

---

[24]) Vgl. 983 ff. dieses Stückes.

[25]) Vgl. F. G. Welcker: „Kleine Schriften zur griechischen Literaturgeschichte" Bonn 1845. S. 302 ff. W. Piderit: „Scenische Analyse des sophokleischen Dramas Aias Mastigophoros." Gymn.-Progr. Hersfeld 1850, S. 23 ff.

ihren Mann, dem sie seit der letzten Unterredung das Aeusserste zutraut, so weit es in ihrer Macht liegt, nicht aus den Augen verlieren will.

Mit dem Abtreten aller Bühnenpersonen schliesst das I. Epeisodion.

Das II. Epeisodion (646—1184)[26]) beginnt mit der scheinbaren Versöhnungsrede des Aias (646—692). Er tritt mit dem Schwerte, das er von Hektor empfangen, aus dem Zelte, welches er in den vorhergehenden Scenen nicht verlassen hatte, und deutet in durchwegs doppelsinnig gehaltenen Worten den Entschluss an, der auf ihm lastenden Schmach durch den Tod zu entgehen. Der Chor und Tekmessa, welch letztere zugleich mit Aias auf der Bühne erschienen ist, fassen in der Freude über die vermeintliche Sinnesänderung ihres Herrn dessen Worte von der günstigsten Seite auf, während der unbefangene Zuschauer den wahren Sinn der Worte nicht verkennen konnte.

Was nun den inneren Bau dieses Monologes anlangt, so bilden 8 Verse (646—653) die Einleitung, von denen die ersten 4 die allgemeine Sentenz enthalten, dass sich mit der Zeit alles ändere, welchen Gedanken Aias in weiteren 4 Versen auf seine gegenwärtige Lage bezieht. Der Schluss unserer Rede besteht aus 3 + 3 + 3 Versen (684—692), in welchen er sein Weib ins Zelt gehen heisst, um zur Erreichung seines Vorhabens zu den Göttern zu beten, dann die Choreuten ersucht, den Teukros aufzufordern, sich seiner und ihrer anzunehmen, schliesslich sie versichert, dass sie bald von der Rettung aus seiner jetzigen traurigen Lage hören würden. Einleitung und Schluss bilden also ein an sich symmetrisch gegliedertes Ganzes, zeigen aber untereinander in Bezug auf Umfang und Gliederung keine Responsion.

Der zwischen diesen beiden Partien befindliche Hauptheil (654—683) enthält den eigentlichen Zweck der Rede: ruhige, aber möglichst doppelsinnige Darstellung der Mittel, durch welche Aias sein früheres Glück wieder erreichen will. In den ersten 7 Versen (654—660) erklärt er, er werde zum Meeresstrande gehen, um da durch Sühnungen die schwer auf ihm lastende Schuld zu tilgen und das Schwert an einem einsamen Orte, wo es niemand mehr sehen könne, zu verbergen. Denn dieses Schwert, ein Geschenk aus Feindeshand, motiviert er sein Vorhaben in den nächsten 5 Versen (661—665), sei an seinem ganzen Unglücke schuld. Die 3 Verse 666—668: in Zukunft werde er den Göttern zu weichen und den Atriden zu huldigen wissen, sie seien ja die Herrscher, so dass er sich unterordnen müsse, bilden den Mittelpunkt der ganzen Rede, da Aias in denselben dem Chor und der Tekmessa, welche jeden Hoffnungsschimmer freudig begrüssen, seine vollständige Sinnesänderung scheinbar zu erkennen gibt. Um diesen mit seinen früheren Äusserungen in grellem Widerspruche stehenden Worten Glaubwürdigkeit und Nachdruck zu verleihen, fügt er in 8 Versen (669—676) vier Gleichnisse aus dem Wechsel verschiedener Naturerscheinungen bei, an welche sich in 7 Versen (677—683) allgemein giltige Grundsätze über das Verhalten den Feinden und Freunden gegenüber anschliessen.

---

[26]) Aus dem oben S. 5, Anm. 4 zu König Oedipus (1086—1109) angeführten Grunde rechnen wir das nur aus einem Strophenpaare bestehende Chorlied 693—718 auch nicht als actschliessendes Stasimon. Vgl. Antigone 781—800, Oedipus Coloneus 1558—1578.

Da wir zu wiederholtenmalen eine von einem bestimmten Centrum aus nach vorne und rückwärts gleichmässige Anordnung der einzelnen Versgruppen in längeren Reden beobachtet haben, lässt sich nach obiger Gliederung eine solche auch in dem Haupttheile der vorliegenden Rede als ursprünglich vorhanden gewesen voraussetzen. Unmittelbar vor dem Mittelstück stehen 5, nach demselben folgen 8 Verse; die einschliessenden Gruppen haben eine gleiche Ausdehnung von je 7 Versen. Die Störung der Responsion liegt also in den 8 auf das Mittelstück folgenden Versen (669—676). Wir sind daher zum Theil mit Schöll,[27]), der die ganze Partie von den Gleichnissen für unsophokleisch hält, einverstanden, wenn er sagt: »Die Ausmalung des Naturwechsels in vier Gleichnissen hintereinanderweg ist eine Cumulation, welche die Gefühlslage und Absicht der Rede untergehen lässt im ungebundenen Behagen der Betrachtung, zuwider dem Stil des Sophokles, ganz gemäss dem seines Ueberarbeiters.« Nun gibt aber hier die Responsion einen deutlichen Fingerzeig, wie weit man in der Annahme einer Interpolation gehen dürfe. Es genügt die Ausscheidung von 3 Versen, und dazu geben am ehesten Veranlassung die 3 letzten dieser Gruppe:

674 δεινῶν τ' ἄημα πνευμάτων ἐκοίμισεν
675 στένοντα πόντον· ἠδ' ὁ παγκρατὴς ὕπνος
676 λύει πεδήσας, οὐδ' ἀεὶ λαβὼν ἔχει.

Diese Verse bieten zwei Gleichnisse, von denen das erstere (Meeressturm und Meeresstille) einen antiken Dichtern so geläufigen Gedanken enthält, dass ihn der Interpolator, wenn er an dieser so passenden Stelle nicht erwähnt war — und er musste es nicht sein — leicht vermissen konnte und er dem Dichter in einer etwas eigenthümlichen Weise nachhelfen zu müssen glaubte.

Er legt dem Sturm als Wirkung bei, was lediglich eine Folge seiner Entfernung ist. Nach den schlichten Worten, mit denen in den beiden vorhergehenden Gleichnissen der Gedanke der gegenseitigen Ablösung von Naturerscheinungen ausgedrückt ist, hat diese metonymische Darstellung einer ähnlichen Erscheinung zum mindesten etwas Auffälliges an sich und schon zu den verschiedensten Erklärungsversuchen Anlass geboten.[28]) Was das nächste überaus nüchterne Gleichnis vom Schlafe anlangt, so dürfte dasselbe eine unmittelbare Folge der Einschiebung des vorhergehenden gewesen sein, um den beiden bereits vorhandenen Beispielen zwei ähnliche beizufügen.

Scheiden wir die 3 Verse 674—676 mit Morstadt[29]) aus, so zeigt der Hauptthell dieses Monologs, dem eine selbständige Proodos vorantritt und eine ebensolche Exodos nachfolgt, genaue Responsion, und gliedert sich die ganze Rede folgendermassen:

$$\underbrace{4 + 4} - \overbrace{7 + \underbrace{5 - 3 - 5} + 7} - \underbrace{3 + 3 + 3}$$

---

[27]) A. Schöll, a. a. O. S. 50 f. Anm.

[28]) Ueber das in den besten Codd. stehende δεινόν (674) und ἐν δ' ὁ (675) vgl. M. Seyffert in seiner Ausgabe des Aias (Berlin, 1866) S. 68 f. Anm. zu 674 f.

[29]) R. Morstadt „Beiträge zur Exegese und Kritik des soph. Aias.“ Progr. Schaffhausen, 1863, S. 27.

Nach dieser Rede entfernt sich Aias nach der Seite der Bühne, welche die freie Natur zeigt, zur Linken des Zuschauers, um zum Selbstmord zu schreiten, während sich Tekmessa seiner Aufforderung gemäss in das Zelt begibt, welches sie erst 787 wieder verlässt, um die Mittheilung des Boten zu vernehmen.

Die auf das Chorikon (693—718) folgende Botenscene (719—783) umfasst zwei längere Reden des Boten, die ein von letzterem mit dem Chor geführtes Wechselgespräch umschliessen. In der ersten Rede (719—734) meldet der Bote, dass Teukros von seinen Streifzügen zurückgekehrt sei, schildert dessen unfreundlichen Empfang seitens der sogar gegen den unschuldigen Bruder des Aias erbitterten Achäer und fragt dann hastig nach Aias, dem sein Auftrag gilt. Die ausführliche Erzählung der Streitscene im Lager, welche 8 Verse (723—730) umfasst, umgeben einleitend (719—722) und abschliessend (731—734) je 4 Verse:

$$\underbrace{4 + 8 + 4}$$

In dem Zwiegespräch (735—747) stehen sich zunächst je 2 Verse des Chores (735 f.) und des Boten (738 f.)[30]) gegenüber. Dann folgen, eingeschlossen von je einem Verse des Chorführers (740 und 747), drei Doppelverse hintereinander, deren äussere dem Boten (741 f. und 745 f.) zufallen, während den inneren (743 f.) der Chorführer spricht, so dass sich eine symmetrische Vertheilung der Einzel- und Doppelverse auch im Dialoge nicht verkennen lässt:

Ch.	B.	Ch.	B.	Ch.	B.	Ch.
2	2	1	2	2	2	1

Chorführer und Bote sprechen jeder 6 Verse, nur ist die Vertheilung bei beiden eine andere, indem der Bote dreimal je zwei Verse erhält, dem Chorführer aber zweimal je 2 + 1 Verse zufallen, welche jedesmal durch einen Doppelvers des Boten getrennt sind.

Durch die Frage des Koryphaios (747), welchen Ausspruch Kalchas gethan habe, veranlasst, wiederholt der Bote (748—783) mit einer dergleichen Leuten eigenen Umständlichkeit die Eröffnungen, welche der Seher dem Teukros in Betreff des Aias gemacht hat. Diese zweite Botenrede zeigt folgende Gliederung:

748—755: Einleitung in 8 Versen: Kalchas macht dem Teukros die dringende Mittheilung, möglichst schnell Vorkehrungen zu treffen, dass Aias am heutigen Tage das Zelt nicht verlasse.

756—761: Allgemeine Begründung dieser Massregel in 6 Versen: denn heute verfolgt ihn der Zorn der Göttin Athene (2 Verse), welchen er durch sein stolzes Selbstvertrauen heraufbeschworen hat (4 Verse).

762—769: Erste Überhebung des Aias den Göttern gegenüber in der Heimat (8 Verse): Rath des Vaters (4 Verse), stolze Entgegnung des Aias (4 Verse).

---

[30]) Die Exclamation 737: ἰοὺ ἰού, welcher übrigens in La. noch ein drittes von Turnebus beseitigtes ἰού folgt, kommt hier, wo es sich um die Entsprechung von lauter vollen Trimetern handelt, nicht in Betracht.

770—775: Zweite Überhebung des Aias der Athene gegenüber vor Troia (6 Verse): Mahnung der Athene (4 Verse), vermessene Antwort des Aias (2 Verse).

776—783: Schluss in 8 Versen: Aussicht auf eine mögliche Rettung des Aias, wenn die nöthige Vorsicht nicht ausseracht gelassen werde.

Das diesem Inhalte entsprechende Zahlenschema:

(2 + 4) (4 + 4) (4 + 2)
8 + 6 + 8 + 6 + 8

Das Auftreten der Tekmessa markiert den Beginn einer neuen Scene (784—814). Infolge der Meldung des Boten von schlimmen Ahnungen ergriffen, ruft der Chor Tekmessa aus dem Zelte (784—786): 3 Verse. Diese kommt mit Eurysakes und fragt in 2 Versen (787 f.), warum man sie gerufen, worauf der Chor mit ebensoviel Versen (789 f.) die nöthige Auskunft gibt.

Setzen wir die an unserer Stelle eigenthümlich angebrachte sprichwörtliche Redensart[31]) des Chorführers:

786 ξυρεῖ γὰρ ἐν χρῷ τοῦτο, μὴ χαίρειν τινά

in Klammern, so ist in der die Scene einleitenden Partie (784—790) der Doppelvers der auftretenden Tekmessa von zwei ebensolchen des Chorführers umschlossen:

Ch. T. Ch.
2 2 2

Das nun folgende Gespräch der Tekmessa mit dem Boten (791—802) umfasst 12 Verse, innerhalb welcher das Verhältnis 1 : 2 viermal wiederkehrt, indem Tekmessa in angstvoller Hast viermal je einen Vers, der ruhigere Berichterstatter dagegen ebensooft je zwei Verse spricht:

T. B. T. B. T. B. T. B.
1 2 1 2 1 2 1 2

Nun trifft Tekmessa (803—812) mit besonnener Energie die nöthigen Anordnungen, den Aufenthaltsort des Aias zu ermitteln, beklagt ihr trauriges Geschick und erklärt, sich selbst nach Kräften an der Suche zu betheiligen.

Den letzten Vers dieser kurzen Rede:

812: σῴζειν θέλοντας ἄνδρα γ' ὃς ἂν σπεύδῃ θανεῖν

hat zuerst Dindorf aus inhaltlichen und formellen Gründen für unhaltbar erklärt, andere haben dasselbe gethan oder ihn durch mannigfache Emendationen erträglicher zu machen versucht. Soviel ist gewiss, dass

---

[31]) Vergl. Schol. zu 786: καὶ ἔστι παροιμία ἐπὶ τῶν ἐπικινδύνων πραγμάτων· ξυρεῖ ἐν χρῷ.

er in der überlieferten Form sich im Munde der Tekmessa höchst unpassend ausnimmt, da sie die Absicht des Aias, sich zu tödten, nur vermuthen, nicht aber als gewiss aussprechen konnte. Die Hauptschwierigkeit ist jedoch beseitigt, wenn man diesen Vers, der allerdings im einzelnen gelitten haben dürfte, sammt dem vorangehenden (811) dem B o t e n zuweist, für welche Diathese in zweiter Linie auch die Responsion spricht, indem dann auf 8 Verse der T e k m e s s a (803—810), welche dem Inhalte nach wieder deutlich die Gliederung 4 + 4 aufweisen, je ein Doppelvers des B o t e n (811 f.) und des C h o r f ü h r e r s (813 f.) folgt, welche zu den vorangehenden Worten der Tekmessa in engerer Beziehung stehen: der Bote, zu eiligem Aufbruch mahnend, ergreift in seinem und im Namen der Nebenpersonen auf der Bühne (Diener der Tekmessa), welche den Teukros holen sollen (οἱ μὲν 804), das Wort; die Choreuten, von denen die eine Hälfte nach Westen, die andere nach Osten ausziehen soll (οἱ δ'—οἱ δ' 805), um den Aias zu suchen, erklären sich durch den Mund ihres Führers zur sofortigen Ausführung der Befehle Tekmessa's bereit. Das gegenseitige Verhältnis der Verse 803—814 lässt sich dann folgendermassen darstellen:

T. B. Ch.
4 + 4 2 2.

Die Scene (784—814) zerfällt also in drei Abschnitte: E i n l e i t u n g (784—790), H a u p t t h e i l (791—802), S c h l u s s (803—814), von denen die beiden letzten gerade die doppelte Verszahl (je 12) des ersten (6) umfassen. Jede Partie bildet ein in sich abgeschlossenes Ganzes und zeigt jede eine besondere Responsion. Zur Uebersicht diene die schematische Darstellung:

Ch. T. Ch. T. B. T. B. T. B. T. B. T. B. Ch.
2 2 2 1 2 1 2 1 2 1 2 4 + 4 2 2

Die weitere Durchforschung des Dramas in der eingeschlagenen Richtung muss einer späteren Zeit vorbehalten bleiben. Doch dürfte aus der Analyse obiger Reden sammt den sie umgebenden Dialogpartien schon theilweise erhellen, dass Sophokles im A i a s den Bau des Recitativs einer s t r e n g e r e n N o r m unterworfen hat als im König O e d i p u s. Hier zeigt sich neben strophenartiger Composition einzelner Reden und kleinerer Dialogpartien mehr das Bestreben, ä u s s e r l i c h umfanggleiche Versgruppen ohne i n n e r e Beziehung einander gegenüberzustellen, dort ist nicht nur in Monologen P a r a l l e l i s m u s und C o n t r a s t der G e d a n k e n massgebend für ihre ä u s s e r e Gestaltung, sondern es bietet auch der Dialog manchen Beleg für eine dem I n h a l t e entsprechende Gliederung.

Zur Erklärung dieses deutlich wahrnehmbaren Unterschiedes, der in der Technik eines und desselben Tragikers zutage tritt, mag folgende Erwägung beitragen.

Bekanntlich haben F. Ritschl's[32]) und O. Ribbeck's[33]) Untersuchungen der Dramen des Aeschylos in Bezug auf die antithetische Anlage des Dialogs den Anstoss zu weiteren Forschungen auf diesem Gebiete gegeben, die am ausführlichsten von H. Weil[34]) angestellt wurden, der speciell für die Tragödien des Aeschylos ein förmliches Gesetz der Symmetrie nachzuweisen versuchte: »Dasselbe bezieht sich,« sagt er (Jahrbb. 1859. S. 722), »nicht allein auf Wechselreden, sondern ebensowohl auf einzelne Reden, denen kein Gegenstück entspricht; es betrifft nicht einzelne Stellen, welche infolge ihres eigenthümlichen Charakters eine gewisse Symmetrie zu verlangen scheinen, sondern es beherrscht, um vorerst die andern Dramatiker beiseite zu lassen, den ganzen Aeschylos von der ersten bis zur letzten Zeile; es stellt nicht allein gleiche Zahlen gegen gleiche Zahlen, sondern es verschlingt in grösster Mannigfaltigkeit in sich gegliederte Gruppenpaare verschiedener Ausdehnung, so jedoch, dass sich diese Mannigfaltigkeit zur schönsten Einheit auflöst.«

Mag man auch mit der Art und Weise, in der Weil sein Symmetriegesetz praktisch zur Anwendung gebracht hat, im einzelnen nicht einverstanden sein,[35]) bleibt ihm doch das Verdienst ungeschmälert, die kunstvolle Composition des Recitativs in den Dramen des Aeschylos überzeugend nachgewiesen zu haben. Wenn je einem Dichter des Alterthums, kann man dem Aeschylos feines Gefühl für Symmetrie und Ebenmass zutrauen. Es ist nicht undenkbar, dass dieser strenge, massvolle Geist bei der grossen Vorliebe, antithetische Gedanken in entsprechender Form auszudrücken, wofür die an Antithesen so reichen Chorlieder zahlreiche Beispiele bieten, auch sämmtliche nicht lyrischen Partien dieser strengen, an strophische Responsion gemahnenden Gliederung unterworfen habe.

Die Annahme liegt nun nahe, dass Sophokles in seinem Aias, der aus den allbekannten Gründen[36]) trotz mancher gegentheiliger Ansichten

---

[32]) F. Ritschl: „Der Parallelismus der sieben Redepaare in den Sieben gegen Theben des Aeschylos" in Fleckeisen's Jahrbb. LXXVII, 1858, S. 761—801; LXXIX, 1859 S. 96; LXXXI, 1860, S. 824.

[33]) O. Ribbeck: „Qua Aeschylus arte in Prometheo fabula diverbia composuerit." Index lectt. der Universität Bern, 1859.

[34]) H. Weil: „Die Gliederung des dramatischen Recitativs bei Aeschylos" in Fleckeisen's Jahrbb. LXXIX, 1859, S. 721—731 und 835—838; ausführlicher in der Schrift: „De la composition symmétrique du dialogue dans les tragédies d'Eschyle." Separat-Abdruck aus dem ‚Journal général de l'instruction publique' Paris 1860. Vgl. Aeschyli Choephori rec Weil. Giessae 1860. Praef. p. I—XIII.

[35]) Vgl. H. Keck: „Literatur über den symmetrischen Bau des Recitativs bei Aeschylos" in Fleckeisen's Jahrbb. LXXXI, 1860, S. 809 ff., insbesondere Nr. III, S. 842—853 und die Entgegnung Weil's ebenda LXXXIII, 1861, S. 377—402, welche Keck zu einer abermaligen Darlegung seiner diesbezüglichen Ansichten veranlasste: „Noch ein Wort über den symmetrischen Bau des aeschyleischen Recitativs" LXXXVII, 1863, S 153—161, womit sich Weil ebenda S. 389—392: „Zur Verständigung über den symmetrischen Bau des aeschyleischen Recitativs" unter theilweiser Berichtigung seiner zuerst aufgestellten Normen im grossen ganzen einverstanden erklärt.

[36]) Vgl.: Rückblick der G. Wolff'schen Schulausgabe des Sophokles I, 4. Aufl. Leipzig 1887, S. 140 f. und F. Bernhard: „Die Frage nach der chronologischen Reihenfolge der erhaltenen sophokleischen Tragödien." Gym.-Progr. Oberhollabrunn 1886, S. 26—28.

doch immer als ein Werk aus der früheren Schaffensperiode des Dichters anzusehen sein wird, sich auf dem Gebiete der dramatischen Technik noch enger an den Altmeister der Tragödie angeschlossen habe, als er es in den folgenden Dramen that.

Wenn also Oeri[37]) in den fünf späteren Tragödien des Sophokles eine nach dem Principe der Zahlensymmetrie beinahe vollständig durchgeführte Gliederung gefunden, während sich eine solche in der Antigone und im Aias, wenigstens in der Ausdehnung wie dort, nicht nachweisen liess, so stimmt dieses Resultat mit dem Ergebnisse unserer Untersuchung vollkommen überein. Der Dichter entwand sich nach und nach der Fessel aeschyleischer Formenstrenge, ein Umstand, der eine freiere Beweglichkeit der Gedanken nach sich zog, womit folgerichtig wieder eine freiere formelle Gestaltung der Idee verbunden war. Was aber geblieben ist und durch eingehende Untersuchungen in der jüngsten Zeit [38]) nicht nur für die Compositionsweise des Sophokles sondern auch für die des Euripides mit mehr als blosser Wahrscheinlichkeit dargethan wurde: das ist die durch äussere Umstände veranlasste Abhängigkeit des griechischen Dramatikers von der Beobachtung eines bestimmten Zeitmasses. Dieser äussere Zwang, der, wie schon erwähnt, in der beschränkten Zeit der theatralischen Aufführungen lag,[39]) nöthigte den Dichter, bei der Disposition eines Dramas nach Ausscheidung des den lyrischen Partien vorbehaltenen Zeitmasses den einzelnen Theilen des Recitativs nach Massgabe ihrer Bedeutung ein bestimmtes Megethos von vorneherein zuzuweisen, d. h. die Verse, die er zu einem grösseren Ganzen vereinigen wollte, hübsch genau abzuzählen. Dass er sich dabei häufig bestimmt fühlte, eine in sich abgeschlossene Partie einem gleich umfangreichen Complexe gegenüberzustellen oder innerhalb solcher Gruppen wieder symmetrische Zahlencombinationen hervortreten zu lassen, diese nicht hinwegzuleugnende Erscheinung findet ihre Erklärung in dem den Griechen angeborenen Streben nach Ebenmass und Eurythmie, welches die antike Kunst seit der frühesten Zeit ihrer Entwicklung durchdringt.

Wie man sich nun die Abgrenzung solcher antithetischer Versgruppen vollzogen zu denken hat, ob in kleinerem oder grösserem Umfange, ob mit oder ohne Annahme einer durchgängigen Grundzahl, ob mit oder ohne Beachtung der lyrischen Partien, das wird sich mit Evidenz wohl nie feststellen lassen. Daher werden auch alle auf der blossen Zahlensymmetrie als einer zu schwankenden Grundlage fussenden Athetesen mit grösster Vorsicht aufzunehmen sein. Ein viel gesicherterer Boden bietet sich der Textkritik in

---

[37]) J. Oeri: „Die grosse Responsion etc." S. 31 f.

[38]) J. Oeri: „Die Grundzahlentheorie und die Responsion des Herakles" in Fleckeisen's Jahrbb. CLI, 1895, S. 521—537 und S. 658—660. C. Conradt: „Ueber den Aufbau einiger Tragödien des Euripides" in Fleckeisen's Jahrbb. CXLIX, 1894, S. 225—251; „Ueber den Aufbau einiger Dramen des Sophokles" ebenda S 577—599; „Die überlieferte Gliederung der Tragikerfragmente des Papyrus Weil und der Aufbau der Choephoren und Phoinissen" in Fleckeisen's Jahrbb. CLI, 1895, S. 289—329.

[39]) Vgl. Dem. περὶ παραπρεσβείας § 120; Aristot. Poet. c. 7; Plato Theaitetos c. 23; ausserdem die von J. Czwalina: „De Euripidis studio aequabilitatis" Bonn 1867, S. 47 beigebrachte Stelle aus dem Hekyraargument des Donat.

dem Falle, wo die Form mit dem Inhalte in Responsion gesetzt ist, wo jedes Plus nach aussen ohne innere Berechtigung Verdacht gegen seine Echtheit erwecken muss, wo die Erkenntnis einer bewussten Architektur möglich, nicht so wie dort nur die Wahrscheinlichkeit einer beabsichtigten Symmetrie eine grosse ist.

Ung.-Hradisch, den 15. Mai 1896.

Dr. Friedrich Vogl.

